GEORGE USCĂTESCU

LENGUAJE POÉTICO Y MUSICAL EN GARCÍA LORCA

I

La obra poética de Federico García Lorca se presta como pocas, entre las de su generación, a consideraciones destinadas a abrirla a una arquitectura musical. No quiere esto decir necesariamente que un discurso renovado entorno al caracter personalísimo de la obra poética de García Lorca, tenga que colocarse en la encrucijada entre musicología y lingűística ya mencionada por Jakobson en sus *Cuestiones de Poética*[1]. Ni la propia propensión de García Lorca por la temática musical – de exploración folklórica y de intentos de creación musical propia en tonalidad popular –, ni las disquisiciones estructurales sobre las relaciones entre los problemas de musicología y los problemas de fonología de acuerdo con la proposición de Jakobson en el sentido de que „los principios de desarrollo de un sistema musical son parecidos a los cambios fonológicos de la lengua”, nos podrán brindar el camino adecuado para centrar el tema que aqui nos interesa abordar.

Desde una primera lectura de la obra poética de García Lorca, los elementos musicales son entre los primeros que llaman la atención. Si la poética de García Lorca se coloca desde el primer instante de nuestro contacto con ella, entre lo que estructuralistas de última obediencia llman „tanatografía” y su propia *biografía* en el sentido más amplio posible[2], su poesía en si, variada como pocas en su ritmo, su sonido y aire brioso, tiene una apertura personal donde el lenguaje poético se combina con el lenguaje musical de una manera muy específica. Se trata de una „Erörterung” en sentido heideggeriano hacia lo no decible que subyace la mayor parte de las veces tras la escritura trepidante de los poemas de García Lorca[3]. Y el discurso tiene que referirse necesariamente tanto a su obra poética en sì, como a su obra dramática. Porque poco se ha escrito sobre el carácter esencialmente poético del teatro de García Lorca. Carácter que él mismo proclama, con un punto de vista que extiende al teatro de más valor, hondura y „representatividad”. Teatro y poesía pura son, para Lorca poeta, dos actividades inseparables. Una vez declara: „Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en forma dramática.

[1] Cf. Roman Jakobson, *Questions de poétique,* Paris, 1973, pp. 102 y sig.

[2] Cf. Philippe Sollers, *Encore Lautréamont,* „Tel Quel”, 46, 1971, p. 86

[3] Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache. Die Sprache im Gedichte. Eine Erörterung vom Georg Trakls Gedicht,* Stuttgart, 1979.

DACOROMANIA, serie nouă, V–VI, 2000–2001, Cluj-Napoca, p. 35-51

Pero por eso no abandono el cultivo de la poesía pura, aunque esta igual puede estar en la pieza teatral que en el mero poema”[4]. Y en otro lugar: „El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Siempre ha estado el teatro en manos de los poetas. Y ha sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta. No es – claro – el poeta lírico, sino el poeta dramático”[5].

II

El encuentro con la poesía de García Lorca se hace enormemente dificil por el peso de varias formas de aperturas preliminares que se confunden a veces con la propia apertura hacia lo que, si es fácil lectura poética, no es tan fácil de *captar* poeticamente. En este punto convergen varias líneas de fuerza en la profundidad de la lectura. Ahi está el tan debatido tema de la justificación del ser poeta, del riesgo mismo de expresarse poeticamente y de proyectarse a si mismo poeticamente sobre un tiempo de angustia. Ahi está también la combinación ideal entre elementos tanatográficos y elementos biográficos, que en el caso de García Lorca se acentuan por toda una fuerte hagiografía y por una poderosa fuerza confesional del poeta mismo. Pero el sentido mismo de la apertura última reveladora es, sin duda, y éste debería ser el sentido hermeneutico de esta reflexión, la naturaleza esencialmente poética en cuanto lenguaje iluminante, un sentido cuya dominante estética pertenece al órden de lo musical. El propio *diletantismo* de García Lorca – dibujante de sello surrealista y armonizador de canciones populares de puro sabor poético – es a la vez que un elemento „biográfico” en el sentido revelador de su poesía, un factor poeticamente significativo. Asi se nos revela una poesía que se mueve sobre una trayactoria, que se despliega entre el lenguaje inmediato – la música – y el lenguaje en situación límite – la pintura. Para esta nueva elaboración crítica las dificultades son múltiples. Irrumpe en escena el plástico dialogo heideggeriano entre pensamiento y poesía. Que se torna en realidad, en ésta y en otras ocasiones, reflexión sobre la poesía en cuanto riesgo biográfico. „Pero no se trata con ello de la visión del mundo que un poeta pueda tener”. Ni de una situación destinada a pasar en revista el taller del poeta. Tampoco se trata de simplemente escuchar los textos poéticos, que en el caso de García Lorca, segùn sus amigos biografos convertía la audición misma hecha por su voz en un acto poético a parte.

Tampoco es cuestión de la trayectoria vital del poeta en este caso se alimenta en toda su trayectoria mundana de la ardiente alegría de vivir de una fuerte y arrolladora personalidad. De forma que mucho antes de llegar a una situación en que el texto poético mismo y su lectura agota sus posibilidades de revelar los secretos de la „poiesis” misma, los contrastes y las ambigüedades se acumulan como corolario de una poesía de extremada claridad como ésta que nos ocupa la atención aqui. Para complicar, pero también para revelar en parte el secreto de las cosas, más que el testimonio de los amigos poetas y contemporaneos, están los textos extrapoéticos, digamos que parahermeneuticos del poeta mismo. Todo ello

[4] Cf. Federico García Lorca, *Obras completas,* 1968, p. 1763.
[5] *Ibidem,* p. 1775.

podríamos colocarlo bajo la enseña comprensiva del misterioso verso de Georg Trakl: *„Ist die Seele ein Fremdes auf Erden".* (Es el alma de veras cosa extraña en la tierra.) La cosa viene a cuenta también en un caso tan distinto – caso poético sin duda – como el caso de García Lorca, con un riesgo distinto y con una pregunta también distinta sobre el porqué de los poetas en tiempos de angustia.

¿Pero, en realidad, se trata de una cosa tan distinta? Antes de llegar al canto o la música del lenguaje poético de Lorca, veamos lo que desde una perspectiva en cierto modo ajena a su poesía misma, nos dice confesionalmente el poeta. La envoltura mundana del mundo no revelado por la simple lectura de su vida y su poesía, aparece como en una especie de acto litúrgico preliminar en la misma confesión del poeta. En esta confesión dos son los elementos fundamentales de su universo poético. La tierra y la muerte. La *biografía* y la *tanatografía* las expone en cuanto a lo esencial en si mismo poeticamente, García Lorca mucho antes de que el crítico de Lautréamont acuñara las sorprendentes palabrejas. El arado abre brecha en la tierra sureña no para que la semilla fructifique en ella, sino para que desde su seno emerjan las imágenes, que siempre acompañarán la aventura del poeta, de Dafnis y Cloe. Es el asombro de la tierra unido a la imaginación poética, elemento primordial de futura materia poética. „Ese mi primer asombro artístico está unido a la tierra. Los nombres de Dafnis y Cloe tienen también sabor a tierra y amor. Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y a los trabajos del campo. Por eso hay en mi vida un complejo agrario, que llamarían los psicoanalistas"[6]. He aqui como el poeta mismo brinda una clave para aquella „cosa extraña" que es el alma de su poesía que, superando los límites folklóricos del andaluzismo recalcado por sus intérpretes, nos lleva al canto primordial de las cosas de la tierra de un Hesiodo o Teocrito. „Sin este mi amor a la tierra, prosigue el poeta en una confesión de 1934, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre.* Y no hubiera tampoco empezado mi obra próxima: *Yerma.* En la tierra encuentro una profunda sugestion de pobreza. Y amo la pobreza por sobre todas las cosas. No la pobreza sórdida y hambrienta, sino la pobreza bienaventurada, simple, humilde, como el pan moreno". Amor a la pobreza. Amor a la tierra. Amor a los jóvenes y a la vida joven. Rechazo de dos realidades angustiosas: la vejes y la muerte.

III

„No puede tolerar a los viejos". „Me aterroriza esos ojillos grises, lacrimosos, esos labios en continuo rictus, esas sonrisas paternales, ese afecto tan indeseado como puede serlo una cuerada que tire de nostros hacia un abismo. Porque eso son los viejos. La cuerda, la ligazón que hay entre la vida joven y el abismo de la muerte". Se abre asi el mundo de la gran angustia del poeta. La muerte. Es el canto, la música que subyace al ritmo alegre de sus versos. El latido intimo, del pensamiento hecho materia poética, tras el canto exaltado y febril de lo verde, de la

[6] *Ibidem,* p. 1755.

verde luna, de la „sombra de mi alma" que „huye por un ocaso de alfabetos/niebla de libros y palabras". La sombra de mi alma hecha „leit motiv" lorquiano. Cosa „extraña" también, de veras esta „sombra del alma" cuando el poeta ha llegado „a la linea donde cesa la nostalgia,/y la gota de llantos se transforma/alabastro del espíritu". Con a fondo la nostalgia del canto del ruiseñor. Canto de melancolía con la muerte al fondo, cuando cesa la música. ¿Qué otra cosa sino música que cesa ante la muerte es la imagen que el poeta nos ofrece en plena culminación de su materia poética, de la ciudad de Nueva York?. „...yo no he venido a ver el cielo./Yo he venido para ver la turbia sangre./La sangre que lleva las máquinas a las cataratas/y el espíritu a la lengua de la cobra'.

„La muerte...! Ah!... En cada cosa hay una insinuación de muerte. La quietud, el silencio, la serenidad, son aprendizajes. La muerte está en todas partes. Es la dominadora... Hay un comienzo de muerte en los ratos que estamos quietos. Cuando estamos en una reunión, hablando serenamente, mirad a los botines de los presentes. Los veréis quietos, horriblemente quietos. Son piezas sin gestos, mudas y sombrías que en esos momentos no sirven para nada, están comenzando a morir... Los botines, los pies, cuando están quietos, tienen quietud trágica que solamente los pies saben adquirir, uno piensa: diez, veinte, cuarenta años más, y su quietud será absoluta. Tal vez unos minutos. Quizá una hora. La muerte está en ellos. No puedo estar con los zapatos puestos, en la cama, como suelen hacer los tofos cuando se echan a descansar. En cuanto me miro los pies, me ahoga la sensación de la muerte. Los pies, asi, apoyados sibre los talones, con las plantillas hacia el frente, me hace recordar a los pies de los muertos que vi cuando niño. Todos estaban en esta posición. Con los pies quietos, juntos, con zapatos sin estrenar... Y eso es la muerte"[7].

Se dirá que los documentos biográficos son una clave relativa para una penetración ontológica en el propio lenguaje poético como esencia y como expresión. Pero el caso es que la atmosfera global de la poesía de García Lorca es todo un despliegue expresivo del cual emerge una especie de permanente canto poético de la muerte. La muerte es el canto del poeta. Y la poesía que tiene por trasfondo la muerte es la forma de cantar el canto de nuestro poeta. Desde el fondo de la muerte y la nada, que en el documento biográfico adquiere una dimensión obsesiva pero que en el desarrollo poético expresivo se difumina en la gran metafora de la melancolía, incluso en los instantes aparentemente más alegres y esperanzados, nace como canto esencial la poesía de García Lorca. El carácter dominante de su lenguaje poético es por todo ello musical. Es, a la manera de Rilke en la pregunta de Heidegger que del verso del mismo Rilke arranca, el „canto que celebra la integridad de la esfera del ser", se eleva „por encima de la tierra", que también canta, y conserva como implicación de su esencia poética, y alcanza una misión „salvadora" en toda su pureza poética y precisamente por el culto que

[7] *Ibidem,* p. 1756.

conserva a la pureza poética. Asi, también la poesía de Lorca puede ser captada como un „cantar el canto” que significa ser y ser canto[8].

Y esta aprehensión puede ser el resultado de una manera específica de combinar en su poesía la decantación de lo inefable con la musicalidad del verso. Su ritmo pausado a veces, como en la aventura dramática del Poeta en Nueva York, trepidante como en el „Romancero”, de tensiones humanas profundas en su teatro dramático, compone una obra en la cual la musicalidad integral puede alcanzar el grado de dominante estética, en el sentido en que la cosa está entendida por la semiología del lenguaje. La música fonética *leit-motiv* del alma poética de García Lorca es la que conserva el fondo de dramatismo diafano de esta totalidad poética que es la obra entera de García Lorca. Los ejemplos se podrían multiplicar al infinido. Baste el ejemplo de como accede a una *catarsis* poética una voluntad dramática de evasión: „¡Quiero irme de aqui! ¡Bernarda! A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar”. Solo con la gráfica exclamativa el poeta logra sugerir la intencionalidad musical, a parte la musicalidad vocálica del texto y la expresión – repetimos – diafana y firme de la voluntad de evasión del personaje.

IV

Pero la receptividad de lo musical en el lenguaje poético de Lorca no emana solo del placer exterior del texto, a saber de su misma evidencia. La intencionalidad musical es consustancial con la voluntad versificadora del poeta. *Traslator in musica.* Jesús García Leoz, el compositor que mejor y más transparente atmosfera lorquiana ha brindado en sus canciones (Triptico: Por el aire van, De Cadiz a Gibraltar; A la flor a la pitiflor), nos contaba en su casa de Menendez de Pelayo y en un inolvidable a azaroso viaje por carretera desde el Festival de Granada con su coche desvencijado, en los años primeros de la década de los cincuenta – Leoz muere prematuramente en 1953 – algunas cosas de la locura de su amigo Federico por la música y lo musical en su transcripción poética. Lorca concedía un papel especial a la musicalidad de su poesía. Consideraba la recitación misma en tono destinado a poner de manifiesto los efectos musicales, no de la metafora como tal, sino de la propia construcción y arquitectura poética y al „ser canto como ser y en cuanto ser” en toda su poesía.

El canto está presente en la dinámica misma significado-significante de su obra tanto dramática como poética. Sus personajes y sus versos cantan no solamente cuando cantan. Los momentos de *catarsis* y transfiguración poéticas más significativos, son la índole musical. Sueño, ensoñación, el mismo refuerzo de la nota realista y naturalista en la perspectiva global de su versificación, son musicales.

[8] Cf. Heidegger: *Holzwege,* ¿Porqué los poetas? (*Wozu die Dichter?),* Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1980, p. 265: „El canto (der Gesang) es existencia”, para Rilke. Cosa aplicable, sea cual sea la perspectiva, a la poesía de García Lorca.

Yo vuelvo por mis alas
dejadme volver.
Quiero morirme siendo
ayer.
Quiero morirme siendo
amanecer.

(*Asi que pasen cinco años*, Acto I, p. 1077)

Desde *Canciones* – sobre todo la *Canción de las siete doncellas* – realizadas en los años 1921-24, hasta las „Suites” de la misma época, hasta sus admirables tareas de *traslator* de sus *Cantares populares*, hasta los momentos culminantes del realismo mágico de sus majores logros teatrales, sus canciones gallegas y sobre todo en páginas de logros poéticos culminantes como „Poeta en Nueva York” (especialmente en *Oda a Walt Whitman*), los acentos musicales del lenguaje poético tan personal y tan diversificado al mismo tempo, de García Lorca, son notables. Notables, sì, pero formando parte inseparable siempre de un proceso de decantación que obliga siempre a una especial tarea de captar en cierto modo lo no poeticamente dicho.

He aqui la decantación del retrato de Walt Whitman ante una visión de Nueva York, que siendo la de García Lorca no es en absoluto la de America triunfante al amparo del progreso:

Nueva York de cieno,
Nueva York de alambre y de muerte
¿Qué angel llevas oculto en la mejilla?
¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
¿Quién el sueño terrible de tus anecdotas manchadas?
Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastodos por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza.

Lorca conquista asi su propio, grandioso espacio poético, invadiendo el espacio musical, realizando una verdadera expropiación de la música por parte de la literatura. Y lo hace, no a la manera de Kafka, desde una radical incapacidad musical proclamada, sino desde el polo contrario: desde una fuerte propensión musical y auditiva. Propensión musical unida a una no menos válida propensión pictórica. Musica, sì. Poesía, sì. Pintura, sì. *Ut pictura poiesis. Ut musica poiesis. Ego scriptor,* a la manera de Orfeo-Rilke o a la manera de Matisse-Pleynet[9]. La mirada de Lorca es la mirada musical de Orfeo. Pero es una mirada que ni siquiera

[9] Cf. Maurice Blanchot, *Espace littéraire,* Paris, 1955, pp. 255 y sig.; Jeffrey Mehlman, *Orphée scripteur,* en „Poétique”, nr. 20, 1974, pp. 458 y sigs.; Marcelin Pleynet, *Poésie oui,* en „Tel Quel”, nr. 75, 1978, pp. 73 y sigs.

rechaza la música como Kafka. Solo que con Kafka ocurre que „no deja de reconocerse cerrado a la música como nadie en el mundo, y en ello no hay más remedio que descubrir en este defecto uno de sus puntos más fuertes: yo soy realmente fuerte, tengo una cierta fuerza y, para caracterizarla de una manera breve y poco clara, esto es mi ser no musical" (Blanchot, *op. cit.,* p. 255). El tema se presta asi, en un terreno que hace que la literatura sin música renuncie a ciertas expropiaciones que aseguran su embobrecimiento, a toda una serie de situaciones equivocas. La cuestión es si una obra como *Sonetos a Orfeo* de Rilke o una obra como *Igitur* de Mallarmé, implican una unión entre el espacio literario-poético y el espacio músical, con al fondo el problema de la muerte. Este despliegue tridimensional es del dominio de la naturaleza poética y de la realización expresiva de García Lorca. El espacio poético expropia el espacio musical. Una intencionalidad tanatográfica y un impulso biográfico penetran poeticamente en el universo de gigantesca agonía de Nueva York o en la *Danza de la gitana* o en la *Muerte de la Petenera.* ¿Cómo canta esta vez Orfeo? ¿Es otra vez el silencio el que canta?

Oh Orpheus singt... Und alles schwieg.

V

El canto de Lorca engendra también silencio, pero *de otra manera.* El suyo no es del „animal azul" que muere y engendra silencio, de Trakl, ni el de los „animales del silencio" que engendran el canto más entrañable, de Rilke. El suyo es el silencio de la danza que muere. O de la gran Urbe que muere y se rechaza a si misma a la agonía. Asi es la *Muerte de la Petenera*:

En la casa blanca muere
la perdición de los hombres.
Cien jacas caracolean
Sus jinetes están muertos.

Bajo las estremecidas
estrellas de los velones
su falda de moaré tiembla
entre los muslos de cobre.
Cien jacas caracolean
Sus jinetes están muertos.

Largas sombras afiladas
Vienen del turbio horizonte,
y el bordon de una guitarra
se rompe.
Cien jacas caracolean.
Sus jinetes están muertos.

Si hay algo que se presta a la comparación entre el „topos” órfico de Rilke y el de Lorca, no es otro que el situarse ambos en un espacio mítico con exclusión del tiempo. Asi la tierra de Rilke donde el silencio que es canto arranca de los animales que rodean el misterio de la muerte. Asi la tierra de Lorca donde „los jinetes están muertos”, mientras las jacas siguen su danza caracoleando entorno a la muerte misma. Pero en la agonía detenida de la gran Urbe, la agonía misma „no es el infierno, es la calle/No es la muerte, es la tienda de frutas”. La gran Urbe donde „hay un mundo de rios quebrados”. Este espacio, espacio poético de indecible grandiosidad con la muerte como telon de fondo, sufre la impetuosa embestida del Poeta:

¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son fotografías?
que luego son pedazos de madera
y bocanadas de sangre?
San Ignacio de Loyola
asesinó un pequeño conejo
y todavía sus labios gimen
por las torres de las iglesias.
No, no, no, no; yo denuncio.
Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido
por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha de aceite.

VI

La angustia que Lorca traslada a sus versos no es la angustia optimista del „Dios ha muerto” donde pacen en praderas de alto cielo las „vacas variopintas” de „Zarathustra”. Lorca es el poeta que en tiempo de angustia y de riesgo no se pregunta del porqué de los poetas. El es el poeta que denuncia. Denuncia la vejez, la postura de muerte de los pies por delante. „Yo denuncio la conjura”. Se accede asi, a un paisaje poético musical donde el „cratilismo secundario” articula una arquitectura en versos donde „los niños de Cristo dormían/ y el agua era una paloma,/ y la madera era una garza,/ y el plomo era un colibrí,/ y aun las vivas prisiones de fuego/ estaban consoladas por el salto de la langosta”. Pero ambos espacios, el de Rilke y el de Lorca, son el espacio del verso donde irrumpe majestuosa y soberana la metafora. En ambos espacios el poeta asume el riesgo al cual la naturaleza misma le ha destinado. Un riesgo que le separa en su ser de los animales, pero junto con el movimiento de los animales hace que su canto

originario asuma la naturaleza del silencio que es la naturaleza misma del canto hecho poesía. Ambos poetas buscan, cada uno a su manera – y en la manera yo encuentro superior la envergadura de García Lorca –, entre los paisajes y seres y animales de su Andalucía y su España – buscan un rincon seguro para el canto. Un santuario „donde el canto será seguro" (Mehlman). La apertura de este santuario se configura asi en Rilke:

... Und eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen
ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang dessen Pfösten beben
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.

(„Y donde no había,/ para acoger el canto, que un abrigo miserable,/ a penas un angulo en el corazon/ cuyo umbral incierto tiembla con sus pilares:/ tú les has levantado un templo en el oído".) En *¿Porqué de los poetas? (Wozu Dichter?),* Heidegger analiza la naturaleza de esta espacio silencioso interior de la poesía. El lenguaje poético se torna una especie de templo – una morada (morada del ser del poeta y de la poesía en sì) – un espacio interior que es al mismo tiempo santuario del silencio y de la escucha interior. Es el alto arbol que crece en el oído (*Höher Baum im Ohr,* en el verso incomparable de Rilke). Un dialogo prodigioso de caracter poético musical se establece entre los animales y la naturaleza, silenciosos, y el canto de Orfeo. El gran arbol que penetra como canto maravilloso en el oído tiene otras correspondencias, siempre de naturaleza musical, en los *Sonetos a Orfeo de Rilke*. A su lado está con funciones musicales parecidas, el „arbol del éxtasis"*(Baum der Ekstase)* o „el arbol del movimiento" *(Baum aus Bewegung)* que se apodera del gran vuelo del tiempo integrado también él en el espacio musical del mito órfico: la poesía canto.

Pero, ¿dónde culmina, precisamente en función de su caracter espacial y musical, esta visión órfica de Rilke? En su relación profunda con la muerte. Relación que García Lorca establece en un espacio diferente. La música es de Orfeo, pero el espacio ya no es de Orfeo. Al bosque del mito primordial se sustituye el bosque de los rascacielos, donde „un hombre se orina en una deslumbrante paloma/ y escupe carbon machacado/ rodeado de miles de campanillas". Un universo último donde:

No hay más que un millón de carpinteros
que hace ataudes sin cruz...
Pero el hombre vestido de blanco
ignora el misterio de la espiga,
ignora el gemido de la parturienta,
ignora que Cristo puede dar agua todavía,
ignora que la moneda quema el beso de prodigio
y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán.

VII

Lorca ha sido en realidad el poeta peregrino en constante búsqueda de la música del paisaje. Desde la tierra de su infancia de cuyo surco el arado hace salir las imágenes de Dafnis y Cloe, hasta los caminos pequeños del Sur, hasta Nueva York donde la prodigiosa marcha culmina en la luna detenida espera los „largos alaridos del Sur”. Hasta Habana y Santiago. „Y con la rosa de Romeo y Julieta iré a Santiago”. Y a Roma, anhelo de mediodía. Y llegando ante la cama, „ataud con ruedas” del torero muerto, „a las cinco de la tarde” sin querer ver la sangre derramada, ¡Que no quiero verla! Y a las tierras gallegas donde sus „cantigas” culminan en la „canzon de cuna pra Rosalia de Castro, morta”. Orfeo de Continentes, de grandes y pequeños caminos, de senderos entre olivares, cuyo espacio poético es música, de alegre trepidación, que conserva su ritmo trepidante y alegre también en la imágen, primera y última, de danza cretense, de la muerte:

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestas.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¡Quien me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea!

El lenguaje poético de García Lorca se abre al lenguaje musical y se apodera de él, en un proceso de expropiación donde la tierra y la muerte son las motivaciones esenciales; coloca indiscutiblemente su acento en la función musical de la palabra. La palabra se apodera de la escritura, el idioma que el poeta crea con una fuerza de inventividad arrolladora deja en segundo plano lo que los filologos de antaño llamaban la „unidad natural del lenguaje”. De ahi que pudieramos aludir, al seguir la pauta fragmentaria de nuestro discurso, al „cratilismo” poético de García Lorca en la decantación musical de su poesía[10]. En parafrásis musical la

[10] Pero todo ello, desde luego no en el sentido de Mallarmé, al decir éste: „Le livre, expansion totale de la lettre”.

forma de „suite” le es propia siempre y no solo en las pequeñas piezas poéticas suyas que llevan este escuero nombre.

VIII

Los elementos musicales aparecen también con su carga temática en la poesía de García Lorca. Los motivos musicales no solamente abundan, sino que marcan la orientación entera del „canto” lorquiano. La mayor parte de los poemas sueltos – „sueltos” por decirlo de alguna forma por cuanto se integran en una unidad formal y ocupan un espacio sonoro desde varios puntos de vista unitario – arrancan de motivos musicales o se traducen en formas y modos musicales en todo su despliego sonoro y poético. El movimiento de la veleta que gira es musical, al aire de los „alisios desatados entre los rudos arboles” y „flautas en la tormenta”. Se canta el ave cautiva „que dibuja con trinos la tarde”. „En la alameda/ un manantial recita/con su canto entre las hierbas”. Todo el „topos”, amplio y abierto espacio poético lorquiano inicial, está animado constantamente, con elementos musicales. La naturaleza, los arboles, la yerba, las veredas y caminos y senderos, la alameda, el bosque de yedras, todos los ingredientes de esta primera sencilla y somera etapa, en su barroquismo, que luego Lorca va depurando hacia tintes naturalistas evidentes, se alimentan del canto. Baste como ejemplo programático el canto de los „Encuentros con el caracol aventurero”, caracol cantarin y trovador, que se adentra en el corazon del bosque y la yerba y la „divina quietud (musical) de la Naturaleza”:

Echó a andar e internóse
en un bosque de yedras
y de ortigas. En medio
había dos ranas viejas
que tomaban el sol,
aburridas y enfermas.
„Esos cantos modernos
– murmuraba una de ellas –
son inútiles”. „Todos,
amiga – le contesta
la otra rana, que estaba
herida y casi ciega –
Cuando joven creía
que si al fin Dios oyera
nuestro canto, tendría
compasión. Y mi ciencia,
pues ya he vivido mucho,
hace que no lo crea,
Yo ya no canto más...”

En la música de la *Canción otoñal* el joven poeta Federico, anticipando melancolías se pregunta:

¿Si la muerte es la muerte,
Qué será de los poetas
y de las cosas dormidas
que ya nadie las recuerda?

Asi nace en el alma musical del joven poeta „un vago temblor de las estrellas”. „Y todas las rosas son/ tan blancas” como su pena. El agua musical de la tristeza acompaña al poeta joven también en sus *Canciones primaverales:*

Voy camino de la tarde
entre flores de la huerta
dejando sobre el camino
el agua de mi tristeza.

Entre la *Canción menor* y la *Elegía*, entre la *Cigarra estrella sonora*, la „balada triste” y la lluvia, „secreto de ternura”, el „canto de la miel”, los „madrigales”, cantos del alba, „canciones para la luna” y el silencio de cristal hecho elegía, todo el estamento poético primero de García Lorca tiene como base la musicalidad, o más concretamente la música, la canción, el canto. Musicalidad con aspiración diamantina. Pero el „diamante” de García Lorca no es el en que culmina *Igitur* de Mallarmé. Vease la diferencia de ambos triunfos diamantinos. Desmaterialización de una parte. Aspiración estelar en nuestro caso que aqui nos ocupa. „Dans l’obscurité – miroir une lueur d’abord simplement possible devient ainsi réelle par sa propre réverbération sur soi-même: mieux encore, elle devient le diamant, c’est-à-dire le foyer, le trésor, le pur et le dur résumé du non-être”. Esto lo decía Mallarmé cuando las estrellas se habían esfumado de su vocabulario poético. Pero *El Diamante* de Lorca es reverberación distinta. Es reverberación del canto, de la música misma de sus palabras, sus versos, sus metaforas adecuadas:

El diamante de una estrella
ha rayado el hondo cielo,
pájoro de luz que quiere
escapar del universo
y huye del enorme nido
donde estaba prisionero
sin saber que lleva atada
una cadena en el cuello.
Cazadores extrahumanos
están cazando luceros,
cisnes de plata maciza
en el agua del silencio.
…………………………….

¡Rana, empieza a cantar!
¡Grillo, sal de tu agujero!
Haced un bosque sonoro
con vuestras flautas. Yo vuelo
hacia mi casa intranquilo.
Se agitan en mi cerebro
dos palomas campesinas
y en el horizonte, ¡lejos!,
se hunde el arcaduz del dia.
¡Terrible moria del tiempo!

IX

Hacer un *bosque sonoro.* Mucha hermeneutica lorquiana se habrá afanado en descubrir tras la extraordinariamente reveladora esta su etapa poetica, las alas protectoras del simbolismo. Ni la sonoridad abstracta de la reverberación diamantina de Mallarmé, ni las anchuras barrocas del simbolismo, son el punto de arranque de este simbolismo musical de Lorca. Creación personalísima que solamente en algùn simbolista ruso, seguramente no ignorado por el poeta, puede encontrar algun tipo de correspondencia. El sendero nos podría llevar acaso hacia Blok, el de la primera etapa, el de *Los versos de la bellisima dama*. Pero el lenguaje directo donde el canto no es sino un instrumento para reforzar palabra e imagen y el „bosque sonoro" se torna medio seguro para volver a las raíces originarias de la poesía de la naturaleza con el hondo cielo rayado por el diamante de la estrella. Desde Fuente Vaqueros, la imaginación del poeta joven abraza a la vez lo inmediato, su morada íntima y cercana y la invocada presencia de toda España. España hecha historia, mitos, leyendas. Invocación romántica y a la vez equilibrada de la España de Santiago. Y obsérvese la misucalidad del ritmo:

Dice un hombre que ha visto a Santiago
en tropel con doscientos guerreros;
iban todos cubiertos de luces,
con guirnaldas de verdes luceros
y el caballo que monta Santiago
era un astro de brillos intensos.
Dice el hombre que cuenta la historia
que en la noche dormida se oyeron
tremolar plateado de alas
que en sus ondas llevóse el silencio.
¿Qué sería que el rio paróse?
Eran ángeles los caballeros.

La luna dormida, la amada, Doña Muerte, las auroras con semilleros de nostalgia, los animales menudos y los arboles vivos, el Gran Lenin – Osa Mayor de la campiña de la Luna dormida – todo un universo de variados seres que pueblan la poesía de García Lorca en sus Poemas de los años 1918-21, tiene solo dos límites

que el poeta mismo enuncia. Su „sed de cantares nuevos” y su plenitud de silencio que se torna sonido mismo, espectro de armonía. La naturaleza entera irrumpe en este universo poético arropado por la música, por el canto: desde el alma del poeta, hasta el silencio mismo hecho *elegía:*

Yo tengo sed de aromas y de risas,
sed de cantares nuevos
sin luna y sin lirios,
y sin amores muertos.
Un cantar de mañana que estremezca
a los remansos quietos
del porvenir. Y llene de esperanza
sus ondas y sus cienos.

Exorcismo de la muerte por la canto. Más allá de los límites de lo órfico, desde las entrañas vibrantes de lo vital. La vida hecha canto desafiante del miedo a la muerte. Y por encima de todo, el Silencio soberano:

SILENCIO, ¿dónde llevas
tu cristal empañado
de risas, de palabras
y sollozos del árbol?
¿Cómo limpias, silencio,
el rocío del canto
y las manchas sonoras
que los mares lejanos
dejan sobre la albura
serena de tu manto?
¿Quién cierra tus heridas
cuando sobre los campos
alguna vieja noria
clava su lento dardo
en tu cristal inmenso?
¿Dónde vas si al ocaso
te hieren las campanas
y quiebran tu remanso
las bandadas de coplas
y el gran rumor dorado
que cae sobre los montes
azules sollozando?

Desde la „soledad sonora” de San Juan de la Cruz – la verdadera paternidad de la poética musical de García Lorca convendrá acaso buscarla en aquel sin par territorio – el lenguaje de la poesía española no había combinado tan mayestaticamente música y silencio. Los logros en amplitud y hondura de este momento, a los cuales el poeta querrá volver en cierto modo años más tarde en los

Seis poemas gallegos, se complementarán, en todo menor, con las *Suites* donde la música constituye no solamente el „leit motiv" sino el objetivo final. Los elementos crómaticos – la pintura como lenguaje límite de música y poesía – de la *Suite del agua*. Los elementos simbólicos con la „berceuse" como fondo de la *Suite de los espejos*. La precisa intencionalidad cantora en *Noche – suite para piano y voz emocionada*: „aquella estrella romántica/ (para las magnolias,/ para las rosas),/ Aquella estrella romántica/ se ha vuelto loca". Y la *Soledad insegura* cuando „lirios de espuma cien y cien estrellas,/ bajaron a la ausencia de las ondas".

X

Valéry había dicho de su maestro Mallarmé que había intentado „d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé". García Lorca había intentado a su vez bajar las estrellas diamantinas en páginas que combinan música y silencio, al mundo de la „carne convertida en carne". Una operación mágica ésta, decantatoria, donde otros anhelos se insinuan. Entre estos anhelos está también la aprehensión poética de la pintura en un instante en que sus protagonistas „cortan la flor aséptica de su raiz cuadrada". Paradojicamente, este anhelo hacia la pintura y los colores, el movimiento de la realidad en términos de transparencias impresionistas, podría responder a lo que Georges Bataille decía de la pintura misma: „La peinture fait écrire". La pintura hace escribir. El impulso, el „conatus" versificador de Lorca podría ser de naturaleza pictórica, si bien sus resultados espectaculares y últimos, son musicales. Pero aqui convendría recordar lo dicho por Marcelin Pleynet, buen actualizador de Lautréamont: „La pintura hace escribir porque la pintura no habla"[11]. A proposito de Lautréamont, Pleynet dice que la pintura, la danza, la música, son discursos mudos, por cuanto no orales y la clave en el discurso de la creatividad convendría buscarla en el desplazamiento de lo oral-auditivo hacia lo visual. Y siguiendo el método de Freud que no busca otro sentido a los sueños que su contexto *biográfico* también.

Lo cierto es que cada poeta responde a un propio discurso, en su texto, en su intencionalidad estética, en su lectura. Y en este discurso, el procedimiento de Barthes de establecer un corte esquizofrénico entre el discurso amoroso y el discurso poético, es un absurdo. Como absurda resulta la cesura entre el discurso tanatográfico y el discurso biográfico. En Lorca, por ejemplo, todos estos discursos y otros posibles, emanan con claridad meridiana del texto. Todos convergen en un discurso poético musical, que por una parte asegura el frescor permanente de su poesía a condición de que toto ello no sea considerado como discurso unitario y global. Es un universo variado el suyo, con luces y sombras, donde „la noche cobra sus precisas huellas".

Y sobre todo, conviene decirlo por una vez, también se trata de un juego. De un inmenso juego, donde se juega, siempre o casi siempre, ¿con qué? Con palabras. Palabras medidas con cuidado para que la sobrecarga de las metaforas no empañe el ritmo alegre-aunque la muerte, Doña Muerte, a ceche en lontananza – de la

[11] Cf. Pleyne*t, loc. cit.,* p. 74.

poesía. Una poesía donde se aspira al „cielo de Claudio Lorena". Donde „las golondrinas hieráticas/ emigran el verano". Donde:

La verdadera esfinge
es el reloj.
Edipo nacerá de una pupila.
Limita al Norte
con el espejo
y al Sur
con el gato.
Doña Luna es una Venus.

Al analizar la poesía de Jorge Guillen y su „perfección revelada", Georges Poulet la presenta como una esfera acabada desde una perspectiva interior, pero una esfera inmóvil, eleata, como el mundo esfera de Parmenides[12]. El mundo de García Lorca es, en esta perspectiva, heracliteo. Su universo poético es un mundo siempre abierto. Un universo en el cual el poeta entra, vive, se mueve y crea en esfuerzo continuo, a ritmo de música y danza. Es el suyo un „bosque sonoro" en cuyo interior corren rumores de palabras en libertad. Palabras sonoras, que cantan la vida, que intentan exorcizar la muerte, y buscan en el aire que el poeta respira el eco de los versos, el eco de los pasos de los poetas árabes que una vez fueron principes de la tierra que nuestro Poeta pisa. Porque este „hechicero de la alegría" como lo definió Vicente Aleixandre, fue algo más. También nos lo dice Aleixandre: „Federico de la tristeza", „hombre de soledad y pasión", „testa nocturna, macerada por la luna y casi amarilla de piedra, petrificada como un dolor antiguo". Compleja combinación, en suma, de tanatografía y biografía, que el discurso poético nos transmite, sin más recursos ni especulaciones.

Fue el suyo un caminar poético incesante que culmina en el suave y saltarin caminar de las gacelas de su postrero *Divan del Tamarit*. Y ninguna aproximación al poeta, ni ninguna despedida, más acorde a su espíritu que las que sus lectores de siempre podrán hacer en compañia de la *Gacela de la muerte oscura*:

Quiero dormir un rato,
un rato, un minuto, un siglo;
Pero que todos sepan que no he muerto
que hay un establo de oro en mis labios;
que soy el pequeño amigo del viento Oeste;
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas[13].

Universidad Complutense
Madrid, Calle O'Donnell, 11
Spania

[12] Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle,* Paris, 1979, p. 514.

[13] El tema Eros – Thanatos – Música, permanece vivo en la literatura. Vease sino el discurso literario del *Quinteto de Alejandría* de Lawrence Durrell y sobre todo la profunda motivación de su última novela *Sebastien* (Paris, 1983) en el estudio psicanalítico de Torhild Leira, *The Release of Tears* (Acción libertadora de las lágrimas).